

MÁTHESIS 12 2003 261-261

ATRIBULAÇÕES DO ORÁCULO MODERNO. CASSANDRA NA CULTURA ALEMÃ DO SÉCULO XX

ISABEL CAPELOA GIL
(Univ. Católica Portuguesa - FCH - Lisboa)

Men act, women appear.
John Berger, *Ways of Seeing* (1972)

Men see, women are looked at.
Susan Sontag, *"A Photograph is Not an Opinion or Is It?"* (1999)

I - "Que interesse tem Cassandra para nós?"

Mais do que um estratagema retórico, a questão que surge como título de um conto do escritor alemão Hans Erich Nossack, em 1946 ("Was geht uns Cassandra an?"), enuncia o desencantamento da Alemanha do pós-guerra perante uma figura iconográfica da tradição cultural europeia que, no espaço cultural alemão, tem servido de modo ambivalente, quer como "ícone de legitimação" de estratégias de identificação nacional quer como "figura de resistência" face a essas mesmas construções. A figura de Cassandra, uma personagem de segundo plano no contexto da tragédia clássica, ganha particular interesse para a literatura alemã a partir da balada "Kassandra" de Friedrich Schiller (1803), que enuncia a busca de afirmação e reconhecimento da voz feminina num mundo patriarcal.

A fixação do século XX em Cassandra contrasta com a relativa indiferença perante a mesma na Antiguidade. A explicação para este facto poderá residir numa certa desadequação estético-sexual da mulher estrangeira e profetisa desacreditada aos padrões gregos. Cassandra é uma personagem praticamente secundária na constelação mitológica tradicional, embora a tragédia ática tenha contribuído para lhe dar protagonismo, tornando-a o motor central da trama, por exemplo nas *Troianas* de Eurípides, e como figura que introduz o ciclo sacrificial violento em *Agamémnon* de Ésquilo. Homero apenas a refere em três situações, daí resultando a ênfase que ressalta na beleza da troiana, o seu apego ao pai e a piedade demonstrada no lamento por Heitor. Na *Iliada*, Cassandra é descrita como a mais bela das filhas de

Príamo (IXIII,v.365), sendo depois nomeada a propósito da morte do seu pretendente Coroíbo, jovem a quem havia sido prometida caso este conseguisse vencer os Aqueus. Na mesma obra (I,XXIV,vv.699 e 703) é ainda referido o grito de Cassandra, em lamento por Heitor, todavia sem qualquer indicação do dom profético. Por seu lado, na *Odisseia*, Agamémnon refere-se a Cassandra quando, no submundo, descreve o momento em que é assassinado por Clitemnestra (O,XI,v.422). É também no submundo que o seu nome é associado ao relato da morte de Heitor, tal como acontece na *Iliada* (O,XI,vv.416-423). Dois outros motivos centrais da configuração de Cassandra apenas são desenvolvidos numa fase posterior, nomeadamente a violação às mãos de Ajax¹, que encontramos nas *Troianas* de Eurípides bem como no poema épico *Alexandra* de Lícofron, e o seu assassinato como concubina de Agamémnon, que também é referido por Píndaro na 4ª Ode Pítica e por Ésquilo no *Agamémnon*. Ainda não temos qualquer referência ao dom da profecia, dado que se trata provavelmente de um motivo criado a partir de uma má interpretação da passagem da *Iliada* (IXXIV,vv.699-706), onde Cassandra incita os troianos a honrarem o cadáver de Heitor. A configuração arcaica da personagem é fundamentalmente marcada por dados físicos, submetendo-se aos padrões previsíveis para a descrição de uma mulher. A beleza é a qualidade que a destaca das outras mulheres e lhe dá azo a ser cantada na literatura.

O dom da profecia vem a ser explicado de duas formas nas fontes posteriores. Assim, é do escoliasta Homero (Pauly-Wissowa,19,1917:2291) a versão segundo a qual, em crianças, Cassandra e seu irmão Heleno, tendo-se escondido no templo de Apolo e aí adormecido, haviam sido tocados pelas serpentes sagradas do deus, tendo-lhes estas lambido as orelhas, abrindo-lhes a audição e permitindo-lhes entender e decifrar as percepções auditivas à sua volta. Esta versão sublinha a dimensão auditiva do dom, ligando-o à natureza e à decifração dos seus sons, e não tanto ao impacto visual. Por outro lado, o dom é atribuído de igual modo a Heleno e Cassandra, não se encontrando aqui a demarcação excepcional inerente à escolha da jovem pelo deus Apolo. Noutras versões contemporâneas desta é apenas Heleno o possuidor da capacidade de profetizar (*Ibid.*). O dom profético de Cassandra é acentuado por

¹ O primeiro autor a narrar a violência exercida sobre Cassandra é Arcino (LIMC,I,1:336). Eurípides apenas refere que Cassandra foi violentamente retirada do templo (T,70). O castigo para este crime hediondo era a lapidação. A violação de Cassandra foi um tema muito divulgado na iconografia grega (LIMC,I,1:339).

Píndaro e Ésquilo que o enquadram no episódio do assassinato de Agamémnon. Na *Andrómaca*, Eurípides atribui-lhe funções proféticas já aquando do nascimento de Páris-Alexandros, o mesmo acontecendo na obra *Alexandros* quando Cassandra reconhece o irmão banido. Do mesmo modo, nas *Troianas* é Cassandra a visionária que prevê o fim da casa de Agamémnon. Outra fonte importante relativamente ao dom da profecia é o poema épico *Alexandra* de Lícfron, onde, ao profetizar os males futuros de Tróia no momento em que Páris parte de viagem, Alexandra-Cassandra acaba por ser encerrada numa torre, por ordem de Príamo, e apodada de louca. A profecia de Cassandra avisando contra o cavalo de Tróia surge na *Eneida* de Virgílio (II,246), embora se baseie, com certeza, em dicionários mitológicos anteriores, pois é referida igualmente por Apolodoro. A personagem mítica é construída contra o pano de fundo de uma situação de excepção, o estado de guerra entre Tróia e os Aqueus, degradando-se, neste contexto, da posição privilegiada de princesa em cativa, e tornando-se moeda de troca entre vencedores e vencidos (Cantarella,1984:27).

A representação vitimizante é, no entanto, compensada pela constelação profética. Cassandra é destacada do ambiente comum das mulheres para ser configurada como ser eleito pelo deus Apolo para com ele realizar o acto de reordenação cósmica, o *hieros gammos*, o casamento cósmico entre deuses e mortais. Este rito reordenador é recusado por Cassandra, determinando assim o que Müller designa um *hieros gammos interruptus* (Müller,1995:8) e que resulta de um acto de vontade individual contra o *fatum* submisso do feminino. Aqui se evidencia uma certa marca de individualidade ou teimosia, que está presente em muitas das configurações modernas de Cassandra, e que se manifesta no desejo de afirmação relativamente ao divino, mesmo que isso implique a subsequente aniquilação da personagem.

No *Agamémnon*, a primeira tragédia do ciclo da *Oresteia* de Ésquilo, a profetisa Cassandra corporiza não só o paradigma do estranho etnográfico e sexual, mas também o conhecimento estranho. Cassandra é o exemplo da penetração de uma racionalidade alternativa no contexto grego. A mulher bárbara vinda de Tróia possui um Eu que se manifesta simultaneamente como fascinante e ameaçador. Subsumindo três factores identitários marginais, os de mulher, estrangeira e escrava, é rebaixada à dimensão animal (Aga,v.1063), apresentando-se ainda como uma louca, como refere Clitemnestra (*Ibid.*,v.1064), um ser marginal na ordem do poder, da história e da razão. As raízes orientais da figura sublinham a estranheza

etnográfica, o que indicia, no âmbito do discurso ocidental, um *logos* marginal, assinalado por Edward Said como característico das descrições ocidentais sobre o Oriente².

A caracterização de Cassandra na tragédia de Eurípides é ambivalente. Apresentada como vidente, Cassandra é colocada, no prólogo, na mesma isotopia da terra troiana. Destinada a ser sacralizada, contemplando a renúncia sexual para conseguir a iniciação intelectual (cf: Müller, 1995: 47), Cassandra é violentada como Tróia pelo invasor. A dicotomia entre virgindade e violação torna-se central na tragédia de Eurípides para entender o desenvolvimento da trama. A construção literária da figura distingue-a das concepções tradicionais do feminino devido às suas características proféticas. Cassandra é descrita como alguém de sensorialidade superior aos gregos, embora esta marca distintiva seja subvertida pela incapacidade de ser acreditada. A construção da identidade processa-se em Cassandra na dependência de dois pólos, o pólo da sexualidade e o pólo epistemológico da busca da verdade, epitomizado na epifania do **ver** e na sua imposição no **dizer**, isto é, constelando um tema fundamental da cultura da nossa modernidade e pós-modernidade: a relação do visual com o linguístico, do olhar com a palavra.

II – Cassandra e a Cultura do Olhar.

Uma das marcas da cultura moderna, que se manifestou em crescendo ao longo do século XX, foi a despotenciação da palavra como instância privilegiada da organização do sentido do mundo. Fundamentada desde logo na filosofia nietzschiana, em particular no opúsculo “Sobre a Verdade e a Mentira em Sentido Extramoral” (“Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne”, 1872-1873), a crítica da linguagem apresenta através da cisão entre palavra e verdade, o pessimismo cultural que invade a modernidade. De outro lado, o surgir de novas técnicas de representação, associadas ao que Walter Benjamin chama a “reprodutibilidade técnica”, tais como a fotografia e o cinema, vêm sancionar o afastamento do entendimento linguístico do mundo a favor do que Heidegger chama “o mundo como imagem”, reflectindo afinal a tendência crescente da

² “The Oriental is irrational, depraved (fallen), childlike, ‘different’, thus the European is rational, virtuous, mature, ‘normal’. [...] what gave the Oriental’s world its intelligibility and identity was not the result of his own efforts but rather the whole complex series of knowledgeable manipulation by which the Orient was identified by the West.” (Said, 1995:40)

modernidade, e em particular da pós-modernidade, para visualizar a experiência.

O modo como Cassandra, a profetisa deslocada da Antiguidade, é representada na cultura moderna é particularmente produtivo para discutir este *visual turn* (Mirzoeff, 1998), as suas contradições e aporias, bem como as cisões com os processos tradicionais de representação do feminino. Efectivamente, tal como assinalaram entre outros John Berger (Berger, 1972), Teresa de Lauretis (Lauretis, 1987) e Susan Sontag (Sontag, 2000) a tradição pictórica ocidental configurou a imagem feminina como objecto passivo de um olhar dominado pelo homem. O masculino é definido pelo olhar, o feminino pelo ser contemplado, um objecto dominado por um sistema de representação patriarcal. Do mesmo modo, o olhar sistematizado pelo poder masculino é identificado com a racionalidade, na linha da tradição fundada por Aristóteles, que na sua *Física* considerava o olhar o sentido mais importante por se encontrar mais próximo da razão. Na qualidade de figura que activa a capacidade de figurar e significar do **olhar** com a pertinência do **dizer**, Cassandra surge como um signo cindido entre o activar da tradicional representação da diferença sexual e a des- e refiguração da mesma.

Na verdade, a relação entre sexualidade e verdade que marca a mântica cassândrica diferencia-se da que encontramos nos profetas de sexo masculino, como Tirésias ou Laocoonte. Ao contrário dos videntes do sexo masculino, a relação com a divindade é de profunda subserviência no caso feminino, uma submissão que se manifesta sob a forma de um acto de união sexual simbólico com o deus. No *Agamémnon* de Ésquilo o esforço da adivinhação é sentido com profundo sofrimento: “Ah! Ah! Ó desgraças! De novo o trabalho terrível da verdadeira arte profética me faz girar intimamente e me perturba com ... prelúdios” (Aga, vv. 1215-1217). O termo grego para designar neste passo o esforço mântico é *ponos*, que significa igualmente uma prova dura e esforço de parto (Iriarte, 1993: 107). A profecia aparece para Cassandra com a previsibilidade e a dor de um parto, manifestação simbólica da fecundação pelo deus Apolo. A violência da união imposta à profetisa conduz, todavia, à aridez da profecia, ao descrédito e à ausência de persuasão (*peitho*) do discurso profético. Da maternidade simbólica de Cassandra nasce um filho enigmático, um conhecimento velado, desacreditado, fruto de um pacto quebrado, de um relacionamento entre os sexos baseado na suspeição e na falsidade e que formula a incapacidade da razão

emancipatória da mulher frente à razão instrumental masculina (Münkler,1991:89).

No *Agamemnon*, o anunciar da morte nas visões de Cassandra toma uma dimensão semântico-ontológica que reproduz textualmente uma imposição do ver no dizer. A percepção visual une no presente uma experiência mnemónica do passado com o futuro. Trata-se de uma tentativa de configurar a memória no discurso textual da história, mas que falha devido à dimensão críptica ou enigmática do discurso da profetisa. A configuração da profecia em termos visuais e a sua transposição intermediática para o domínio da palavra revela-se impossível. A visão de Cassandra, instituída por Apolo, o deus da razão, falha na construção da mediação lógica e racional entre o ver e o dizer. De facto, o pacto entre a vidente e o deus é quebrado, o que explica a corporeidade das visões de Cassandra que, em vez do planeado distanciamento entre o *logos* e o corpo³, se tornam numa “transposição semântica” (Bronfen,1992:79) da imagem em palavra e corpo. A imagem toca o corpo, sexualiza-se (Kleinspehn,1991:19) em palavra corpórea e femininamente enigmática. Esta transubstanciação da palavra em corpo pressupõe uma fusão entre a dimensão visual do acontecer e a vertente táctil do sentir, que se realiza na morte sacrificial da profetisa.

O termo profeta, do grego *prophetes*, significa literalmente o que “pre-diz por inspiração divina”⁴, ao passo que o termo vidente aponta essencialmente para uma dimensão passiva de recepção ocular. O vidente é o receptor de uma imagem produzida por intervenção divina, sendo este o termo que no *Agamemnon* se aplica ao onírico e plástico deus Apolo (Aga,vv.1203;1275). Quanto a profeta designa essencialmente o acto antecipatório de transposição mediática do olhar, do ouvir e do sentir no dizer. Embora Cassandra seja referida como vidente (*Ibid.*,vv.1241,1275) nos momentos em que aponta a

³ A propósito do efeito de distanciamento que o olhar provoca entre o sujeito e o objecto, Sander Gilman refere que este sentido é o ícone da racionalidade, uma racionalidade conseguida através da distância física do objecto contemplado (Gilman,1991:34).

⁴ Na interpretação que faz da figura de Cassandra em *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*, Christa Wolf interpreta a hipersensibilidade profética como uma capacidade semiótica da profetisa em “ler” os sinais que lhe são apresentados pelo texto da realidade. A actividade de Cassandra define-se deste modo como um acto de leitura e re-escrita da realidade sob o véu enigmático do texto cifrado feminino da palavra profética: “Die Geschichten, von denen sie überwältigt wird, haben nichts mehr mit den rituellen Orakelsprüchen zu tun: Sie ‘sieht’ die Zukunft, weil sie den Mut hat, die wirklichen Verhältnisse der Gegenwart zu sehen.” (Wolf,1983b:96)

origem do dom, mostrando assim a sua dependência de Apolo, é conhecida e define-se identitariamente a partir da palavra *profética* (*Ibid.*, vv.1098-1099). O poder visual que Apolo lhe concede e que a faz um objecto da sua posse é configurado na palavra *ainigmatica*, sendo nesta transubstanciação do olhar em palavra e corpo que a vidente se emancipa em profetisa e define a sua identidade. Na verdade, o que preocupa o coro não é o olhar de Cassandra, mas a sua palavra: “*Coro: Dos oráculos sai alguma vez para os homens uma notícia feliz? É pelo anúncio de calamidades que a arte verbosa dos profetas dá sentido ao terror que inspira.*” (Aga. vv.1132-1135)

Como refere Bohrer, Cassandra transmite através das suas palavras um “terror estético”, uma imagem estética do medo mediada pelo véu da palavra (Bohrer, 1994:48), semantizando a morte, como no seguinte passo: “Ah! Ah! Vejam! Vejam! Afastem o touro da vaca. Depois de o envolver nas suas vestes, ela fere-o com a arma insidiosa dos negros chifres e ele cai na banheira cheia de água. Estou a falar-te do que acontece na banheira que mata à traição.” (Aga. vv.1125-1129)

A identidade da profetisa constrói-se, deste modo, na dependência de um poder, impulsionado pelo olhar, mas alicerçado em torno da palavra. Uma palavra deslocada da ordem do discurso lógico, uma palavra pré-lógica e prospectiva a um tempo que supera a distanciação entre o sujeito e o objecto estabelecida pelo olhar, sexualizando-se e potenciando a transfiguração de uma memória pré-lógica em história. A activação da memória torna-se particularmente importante perante um presente catastrófico ou impenetrável (Assmann, 1999:297), e, como refere Detienne, o profeta, tendo como função reconhecer o primordial e reactivar a memória (Detienne, 1973:20), afigura-se como uma figura chave nestes momentos de crise de legitimação.

De facto, é no contexto de alturas críticas da história cultural alemã que a figura de Cassandra toma preeminência. Para a Cassandra arcaica, a vontade de ver é subsumida numa possibilidade determinada pelo conciliar da capacidade com a necessidade. A vontade surge, mais do que na constelação do ver, na possibilidade do dizer e no recordar de uma memória que a profetisa pela palavra quer implantar no futuro da história. Na cultura alemã do século XX, as representações de Cassandra configuram-se em torno destas duas acepções fundamentais: uma centra a problemática da figura em torno da **visão e do olhar**, apresentando-se como pessimista, reaccionária, politicamente inoperante e veiculando uma imagem do feminino sem vontade, uma página em branco escrita pelos desejos e fobias do sujeito homem. A outra coloca a tónica na necessidade do **dizer**, aqui

se figurando a importância de um discurso feminino diferenciado para a renovação do discurso oficial da história, e surgindo paradigmaticamente nos períodos subsequentes aos dois conflitos mundiais do século XX.

a) Entre Medusa e Narciso.

No início do século XX, a Alemanha vive uma helenofilia eufórica, motivada em grande parte pelas expedições arqueológicas de Heinrich Schliemann a Tróia (1871-1873) e Micenas (1874-1876), que no período do nascimento do II Reich vêm articular a fundação do império alemão com a grandiosidade de um passado mítico, que agora aparenta revelar veracidade histórica. Associada quer à decadência de Tróia, quer à saga dos Atridas, Cassandra ganha uma dimensão histórica que em muito contribuirá para a sua popularidade, tornando-se penhor de um momento de transição cultural. O classicismo epigonal que marca as representações da figura na segunda metade do século XIX, e que assenta fundamentalmente na refiguração dos modelos esquiliano e euripídiano, os chamados *Mykenedramen* e *Trojadramen*⁵, tem uma linha de continuidade no século XX, mas agora articulado com programações mais autónomas do mito, muitas delas fundadas na primazia da figura de Cassandra.

Este facto advém igualmente da divulgação, no período dos fundadores, do texto que inicia a recepção da figura na literatura alemã, a balada “Kassandra” de Friedrich Schiller (1803 SchK). Se é verdade que uma afirmação tão generalista peca por defeito, pense-se por exemplo na versão das *Troades* de Séneca, realizada por Martin Opitz em 1625, as *Troianas* de Eurípides em reescrita elaborada por Johann Elias Schlegel em 1736, intitulada *Die Trojanerinnen*, o drama *Das gerächte Troja* de Joseph Pelzel (1780) ou a ode “Kassandra” de

⁵ Thomas Epple contrasta a quase total ausência de refigurações cassândricas na primeira metade do século XIX, com a euforia representativa da segunda metade, argumentando com o desconhecimento da figura durante o período inicial e a fraca recepção do poema schilleriano (Epple, 1993:121). Entre as refigurações do mito troiano encontradas na segunda metade do século XIX no espaço linguístico alemão contam-se os dramas *Klytämnestra. Ein Trauerspiel* (1881) de Friedrich August Ehlert, *Kassandra. Trauerspiel in fünf Akten* (1899) de F. Geßler, *Agamemnon. Trauerspiel in drei Aufzügen* (1890) de Gustav Kastrop, *Die Hochzeit des Achilleus. Drama in vier Aufzügen* (1891) de H. Schreyer, *Agamemnon. Tragödie* (1872) de T. Seemann, *Klytämnestra. Tragödie* (1870) de Georg Siegert, *Klytämnestra. Tragödie in fünf Aufzügen* (1857) de Eduard Tempelty e *Kassandra. Trauerspiel in fünf Akten* (1856) de Heinrich Zirndorf. Repare-se que apesar do epigonismo relativamente à trama das tragédias gregas - muitos dos autores eram classicistas - a figura toma um renovado protagonismo, à semelhança do que lhe fora dado por Schiller.

Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, datada de 1795, e ainda as múltiplas traduções do *Agamémnon* de Ésquilo e das *Troianas* de Eurípides, a verdade é que é o poema de Schiller constitui um marco para a recepção posterior da figura. Determina, assim, o pessimismo com que é encarada ao longo do século XIX, em versões como as de Heinrich Joseph Collin, o drama *Polyxena* de 1812, o poema “Hektor und Kassandra”, de Felix Dahn (1873), ou a tragédia *Kassandra* (1856), de H. Zirndorf, passando, já no século XX, pelos textos homónimos de Hans Pischinger (1903), Herbert Eulenberg (1903) bem como pela *Klytämnestra* de Eberhard König (1903).

O interesse do texto de Schiller reside em grande parte no facto de este apresentar a figura com autonomia e individualidade, separando-a dos códigos de representação da profetisa como uma personagem sem vontade individual, apenas manipulada pelo desejo de Apolo. A balada “Kassandra”, publicada em 1803 no *Taschenbuch für Damen*, encena além de uma formalização poética da filosofia estética de Schiller, nomeadamente a relação entre a Verdade e a Beleza, a manifestação de um pessimismo histórico e antropológico, que contraria o espírito optimista da *Aufklärung*. O interesse pela representação de figuras conotadas com o irracionalismo, como é o caso da Sibila e das Medusas, figuras consideradas indecentes pela racionalidade iluminista, começa a renovar-se no final do século XVIII, com a afirmação do culto do génio e de uma cultura do sentimentalismo (*Empfindsamkeit*) e da naturalidade.

Contrariando a representação tradicional de Cassandra, associada em particular ao momento de decadência de Tróia, tal como é delineado na obra dos tragediógrafos Ésquilo e Eurípides, Schiller coloca a profetisa em cena durante as supostas bodas de Políxena e Aquiles, que terminam com o assassinato do herói grego por Páris. A figuração da profetisa revela profundidade psicológica, mostrando uma mulher que se inscreve mais no paradigma da mulher *Empfindsame* (sentimental), que da *Gelehrte* (intelectual), uma vez que o conhecimento é determinado por uma vontade superior à sua e inevitável.

O ideal feminino atinge a sua realização na imagem idílica do casamento como espaço de superação das contradições entre sexos e que Christa Wolf assinala como marcando o limitado idílio burguês a que a Cassandra de Schiller anseia (Wolf, 1983b:141). Este idílio feminino consigna o sonho de conciliação entre os opostos, entre razão e sentimento, virtude e vício, um desejo de superar as contradições, que a profetisa já sente como característico do seu

tempo, ao contrário dos outros troianos e gregos que demonstram uma consciência ingênua e feliz do presente. Cassandra afirma-se, deste modo, como uma personagem sentimental, deslocada da utopia mitológica, e demonstrando um pessimismo fatalista relativamente à história⁶, provocado pelo desvelar do véu do conhecimento: “Deverei o véu eu levantar,/quando a dura sorte se aproxima,/ apenas o erro é coisa certa e o saber uma má sina.” (“*Frommt’s den Schleier aufzuheben,/Wo das nahe Schrecknis droht?/Nur der Irrtum ist das Leben, und das Wissen ist der Tod.*”) Estes são, na verdade, os versos fulcrais do poema schilleriano, enunciando a impossível relação entre verdade e vida e assumindo a arte, subsumida na ilusão, como a verdadeira protectora lúdica da existência humana. Invertendo a simbologia da *Aufklärung*, Cassandra conota a clareza da verdade e do saber, aqui termos intermutáveis, com a dor e a morte, privilegiando a escuridão do erro e a cegueira⁷ como pré-condições para uma vida feliz e integrada na comunidade. Em vez da imagem iluminista da descoberta da verdade através da luz da razão, encontramos-nos perante uma afirmação da sua capacidade destruidora quando transmitida ao homem sem a mediação do véu da ilusão, representado pela arte. A profetisa confronta a necessidade do processo crítico com os condicionalismos da existência, decidindo a favor da sua negação e privilegiando a ilusão da vida e a eternização do erro.

No ambiente decadentista de 1900, o pessimismo histórico da Cassandra de Schiller identifica-se com o sentimento de decadência do presente, surgindo assim com renovado interesse. Contudo, a atitude finissecular relativamente à herança clássica afasta-se do humanismo, renegando a atitude sublimada e modelar para assumir um epigonismo pesado, conservador e antiquado. É na segunda metade do século XIX que se assiste à primeira programação política panfletária da figura de Cassandra, utilizada no romance nacionalista de Heribert Rau, *Deutschlands Kassandra, der Raub des Elsaß und die Verwüstungen der Pfalz unter Ludwig XIV.* (1871), onde, de uma perspectiva ultranacionalista, uma mulher de nome Cassandra critica a política expansionista francesa no século XVII, elogia a grandeza e a superioridade do sangue alemão e prevê a necessidade da anexação da

⁶ Eppler considera esta Cassandra como uma personagem sem consciência histórica devido ao seu pessimismo existencial, o que a distingue, por exemplo, da versão de Stolberg onde se problematiza a herança política da Revolução Francesa (Eppler, 1993:76 e ss.).

⁷ “A cegueira me devolve/ e o negro feliz saber” (Meine Blindheit gib mir wieder/und den fröhlich dunkeln Sinn,) (SchK, 223).

Alsácia, ocupada pela aliança prussiano-alemã em 1871. Esta “programação” política alia-se à “verdade arqueológica” para funcionalizar a dimensão modelar de Cassandra enquanto ícone sócio-estético-político, fazendo-a ganhar força enquanto manifestação de um heroísmo politicamente conservador, socialmente elitista e antropológicamente pessimista.

Este novo classicismo articula-se com a recepção nietzschiana da Grécia, debatida na obra de 1872, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, onde Nietzsche demonstra na origem da cultura e da arte gregas a existência de dois impulsos complementares, o apolíneo e o dionisiaco, privilegiando uma visão profundamente trágica e abissal desta cultura. Nietzsche abre, além disso, o caminho para a “psicologização” da cultura grega, efectuada entre outros por Freud e Hermann Bahr⁸.

Estes desenvolvimentos culturais vão ser determinantes na constelação do discurso finissecular sobre o género, e na construção do feminino enquanto corpo alegórico, um espaço de projecção das fantasias e fobias masculinas contemporâneas. A euforia de representações da mulher na arte e na literatura finisseculares, em grande parte iconografadas na representação dicotómica da *femme fragile* e da *femme fatale* (Dijkstra, 1986; Täger, 1987; Hilmes, 1990; Hermand, 1972), apresenta uma redução do feminino à sexualidade (Pohle, 1998:108), atribuindo-lhe, paradoxalmente, ou uma dimensão de reserva utópica e natural, revelando a melancolia cultural de uma civilização decadente, ou então, por contraste, tornando-a símbolo de uma sexualidade destrutiva, metáfora de Éris, a destruidora da cultura. Esta ambivalência é igualmente fruto da cisão que 1900 representa na história cultural, um período que se move entre o corte radical com expressões estético-filosóficas anteriores e a continuidade das estruturas comunicativas (Zmegac, 1994:286; Grimminger, 1995; Neumann, 2000). Enquadrado pelo apelo de renovação estética dos movimentos modernistas finisseculares; pelas modernas teorias científicas, encabeçadas pela formulação psicanalítica; pelo nacionalismo conservador que se expande no espaço alemão e austríaco, pelos movimentos sociais e políticos de emancipação

⁸ Nos *Studien über Hysterie* ou no texto de 1937 “Konstruktionen in der Analyse”, onde Freud compara o acto psicanalítico com um escavar arqueológico a penetrar nas camadas da mente, observam-se exemplos deste penetrar psicologizante na Grécia, sendo o paradigma desta programação constituído pelo uso dos mitos gregos, tais como o de Édipo, para a designação de patologias psíquicas. Hermann Bahr, por seu lado, refere num texto de 1904, *Dialog vom Tragischen*, que a histeria, a doença abrasiva de 1900, é um traço marcante do carácter grego.

feminina, o debate sobre o lugar estético da mulher surge sob o signo da luta entre sexos, da oposição militante que a funcionaliza enquanto utopia sacrificada no altar da salvação masculina, ou enquanto corporização da fobia degenerativa que se materializa nas visões distópicas da mulher prostituta de Weininger (Weininger, 1903), na histórica ou na selvagem mulher fatal. O discurso sobre o feminino adota a helenofilia reinante para surgir ainda sob o signo do mito e constituir deste modo uma espécie de “remitificação” dos papéis sexuais, diminuindo a força do discurso emancipatório e adoptando uma atitude reactiva ou, como refere Inge Stephan, reaccionária no verdadeiro sentido da palavra (Stephan, 1997:15).

Exemplo paradigmático desta configuração pessimista é a escultura “Cassandra” de Max Klinger (1895). Esta escultura policromática, construída em mármore, alabastro, bronze e âmbar, retrata Cassandra envolta num vestido avermelhado com o peito descoberto do lado direito e de braços cruzados. Para além da sexualidade latente da figuração de Klinger que afasta a figura da idealização classicista, marcante na escultura é o efeito produzido pelos vermelhos olhos de âmbar, que reduzem a figura a um olhar demónico, símbolo de um fogo interior que a consome e se alastra aos que a observam, revelando a dimensão medonha do fogo estarrecido em pedra que integra Cassandra com o olhar paralisante da Medusa. Klinger constrói uma imagem de mulher, bem próxima das figurações contemporâneas da *femme fatale*, uma mulher que, mais do que uma projecção do desejo do escultor, se afirma como sujeito activo, devolvendo ao espectador o olhar que sobre ela recai. A Cassandra de Klinger apresenta-se simultaneamente como desejo e fobia, objecto e agente, representando o paradoxo sensorial que a torna tão pertinente para a modernidade. Na verdade, a potencialidade icónica da figura constrói-se num plano de cisão com a modalidade tradicional de representação da mulher na arte desde a Antiguidade, onde, como refere John Berger, “Os homens agem, as mulheres aparecem”.

É neste contexto que as representações de Cassandra se vão servir de mitologemas de dois outros mitos associados à problemática do olhar e de grande impacto na cultura finissecular. Falo de Medusa e Narciso, que vêm constelar a profetisa no entrecruzar do discurso cultural pessimista sobre o feminino com uma nova cultura do olhar que marca o próprio processo da modernidade (Kleinspehn, 1991). As modificações da vida moderna, o acelerar do ritmo do quotidiano, a vivência citadina, a alteração dos sistemas comunicativos conduzem a

uma nova cultura da intimidade⁹ e da proximidade, que tornam o olhar o órgão central de percepção de si e do mundo, órgão simultaneamente regulador e lascivo, intenso e fugidio.

A vontade de olhar (Grimminger,1995:195), que marca a mundividência moderna, é fruto do anseio de viver intensamente o momento efêmero, transitório e fugitivo, tornando-se, tal como na “estética do olhar” que Hugo von Hofmannsthal constrói em *Ein Brief*, em alternativa crítica à linguagem, o instante fundador de uma existência sem dimensão discursiva, situada aquém e além da linguagem decadente. Incapaz de decifrar em signos linguísticos a complexidade do real, o olhar torna-se ele próprio mediador estético, uma linguagem não verbal: “[...] Uma língua de que não conheço uma única palavra, uma língua em que as coisas mudas falam comigo” (*eine Sprache von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dingen zu mir sprechen [...]*)” (Hofmannsthal,1989:472). Contudo, a aceleração da vida moderna e a multiplicidade de imagens que solicitam o sentido da visão tornam por vezes esta experiência chocante e exigem ao sujeito uma aprendizagem do olhar, que o faz dizer como a personagem Malte, no romance de Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, “Aprendo a olhar” (Ich lerne sehen) (Rilke, 1996:10). O choque é todavia inevitável. O olhar penetrante sobre a cultura torna-se vertigem, horror, levando à constituição de uma constelação imaginária, um véu da Maia que proteja o sujeito deste quadro tenebroso e estarrecedor.

Neste contexto, a articulação de Cassandra com o mitologema de Medusa apresenta-se como iconografia do choque visual. O olhar desta *Cassandra-Medusa* sobre a cultura é representativo do choque, do estarrecimento, que projecta sobre os outros, mas ao mesmo tempo afigura-se como incorporação do pavor cultural daqueles que a olham. Esta dimensão ambivalente que a torna simultaneamente sujeito e objecto do pavor resulta da aglutinação entre a dimensão receptiva da visão da profetisa Cassandra com a projecção activa do pavor provocado pela cabeça da Medusa, que tem o efeito de transformar em pedra todos os que a olham.

Na figuração de *Cassandra-Medusa* o corpo da profetisa é metonimicamente reduzido ao olhar, duplamente sexualizado

⁹ No final do século XX, tanto Richard Sennet quanto Gilles Lipovetsky vêm criticar esta cultura da intimidade, o primeiro designando-a de falaciosa (Sennett,1977), o segundo cunhando a expressão “tirania da intimidade” (Lipovetsky, 1989).

enquanto projecção codificada pelo desejo masculino como enquanto *locus* das fobias do mesmo. Estas surgem quer pelo medo relativamente à dimensão animalesca e perversa da mulher, a sua vertente de quimera (Hilmes, 1990:74) activada pela proximidade com a poderosa natureza (Dijkstra, 1986: 325), que se torna disruptiva da ordem cultural, quer enquanto ameaça à existência sexual do sujeito homem, que se corporiza no medo de castração que Freud assinala no seu curto estudo sobre a figura Medusa, intitulado “Das Medusenhaupt” (1922). Freud enuncia simultaneamente a fobia masculina relativamente a um feminino poderoso e o mal-estar de uma cultura perversamente em fuga do impacto visual. As representações pictóricas da Medusa, como por exemplo a Medusa de Rodanini, uma escultura do período romano, retratam-na com os olhos arredondados e o olhar esbugalhado, estarrecido, que recorda as posições históricas que o pioneiro dos estudos de histeria, o médico francês Charcot, descreve nos seus doentes, como Augustine¹⁰. O medo provocado pela Medusa pode ser comparável à fobia sentida relativamente às manifestações históricas, revelando o mal-estar de uma cultura que apenas mais tarde, com as descobertas de Freud e Breuer no estudo *Studien über Hysterie* (1895), encara a histeria como um conjunto de perturbações psíquicas provocadas por indução de comportamentos sociais, ou seja como cultural e socialmente determinada.

Culturalmente, a Medusa é a figura da duplicidade, oscilando entre o pavor e a fascinação e representando a mais extrema forma de alteridade (Vernant, 1985: 400). Apesar de heterogéneas, as narrativas sobre a origem da Medusa falam-nos desta personagem mitológica como sendo uma das Górgonas, seres alados fantásticos e medonhos com dentes e barba e possuindo uma cabeleira de serpentes. Nalgumas narrativas possuem corpo de cavalo, o que as aproxima dos Centáuros. Têm vozes poderosas e um olhar que transforma em pedra aqueles que as olham. Ao contrário das suas irmãs Esteno e Euríale, a Medusa é mortal, o que explica a perseguição de Perseu. A morte às mãos deste herói, e a consequente utilização da sua cabeça aterrorizadora para salvar a bela princesa Andrómeda do monstro que a ameaça,

¹⁰ Este tópico dos olhos estarrecedores é comum na literatura finissecular, recordemos a sua importância na caracterização de Electra, na tragédia hofmannsthaliana do mesmo nome. Clitemnestra estremece perante o olhar de Electra, cujos olhos são descritos como terríveis (*furchtbar* Hofmannsthal DIII, 223): “Warum siehst du/ so starr auf mich? Ich will nicht, daß du mich/so ansiehst” (*Ibid.*, 204). Lembremos que Electra corporiza na sua *body language* a atitude característica da histórica com as suas distorções, efeitos de uma perturbação e recalçamento profundos da psique (cf. Worbs, 1988; Le Rider, 1990:206ss.; Gil, 1991).

representa o sacrifício do corpo selvagem e a sua recodificação em signo cultural salvífico, que emancipa os seres humanos dos monstros tenebrosos e regressivos que os ameaçam.

A cisão entre a mulher demónio/selvagem e a donzela representa, de facto, um esforço de enquadramento e codificação cultural da radical alteridade da Medusa, mostrando a proximidade entre a fascinante princesa e o seu duplo medonho, a mulher salvífica e Éris a destruidora. A Medusa é um carácter de *borderline*, movendo-se nos limites entre o estranho e o conhecido, o belo e o horrível, o velho e o novo, a morte e a vida. Outra característica importante desta figura, atestada nas suas representações clássicas *en face* (Vernant, 1985:418), é o aspecto da confrontação. Agamémnon tem-na retratada no seu escudo (I,V,vv.738ss; VIII,v.348; XI,vv.36ss.) como modo de atemorizar os inimigos, pois o medo por ela provocado depende precisamente da situação do confrontado (Vernant, 1985: 401). Olhar a Medusa representa, no fundo, o encontro com a dimensão nocturna do ser, simultaneamente medonha e fascinante, elevando o confrontado acima dos limites e das imposições da sua identidade para também ele se tornar no Outro estranho que contempla.

A ilustrar esta configuração, referirei dois textos dramáticos de 1903, as *Kassandras* de Hans Pischinger e Herbert Eulenberg, que para além da proximidade temática têm em comum a curiosidade de terem sido publicados no mesmo ano, o que evidencia a euforia finissecular pela figura. Na verdade, estes textos reprogramam a figura de Cassandra, emancipando-a do seu enquadramento nas tragédias clássicas de Ésquilo e Eurípides, e actualizam-na com os contornos de um feminino finissecular nervoso e hipersensível. Comum aos dramas é a construção metonímica da figura a partir do olhar, entendido enquanto tenebroso e destruidor para os homens e para a cultura, bem como a sexualização de Cassandra. O pacto com Apolo e a virgindade da profetisa são agora secundarizados a favor da submissão de Cassandra às pulsões de Eros. A “emancipação” ou perversão sexual da figura é aliada à inscrição pessimista da mesma para potenciar a sua dimensão destruidora.

Inscrevendo-se na figuração de *Cassandra-Medusa*, a protagonista age nos limites desta configuração, quer enquanto figura de sedução, a jovem donzela que seduz Coroíbo (PK), Agamémnon (KK) ou Neoptolemo (EK), quer na razão da sua morte, assumindo os contornos de Éris, a destruidora, que estarrece e adormece a acção daqueles que a rodeiam. Nos dramas de Pischinger e Eulenberg a alteridade radical de Cassandra está ainda profundamente ligada à

temática do saber, da busca do conhecimento e da verdade, que surge sempre como monstruosa, porque revela ao sujeito a dimensão fantasmática da realidade em que se move (Žižek, 2000:70), destruindo os seus pontos de apoio enquanto sujeito sócio-histórico.

Kassandra (1903) de Hans Pischinger heleniza a atmosfera de pessimismo cultural que inunda o II Reich. Fundamentando-se na “Kassandra” de Schiller, o drama em três actos de Pischinger debate a relação entre o reino da bela aparência de Tróia (PK, 23, 81) e o perigo da decadência, corporizada na cobardia e baixeza de carácter de Páris e na figura deformada de Glauco¹¹. A acção centra-se, como na balada de Schiller, nas bodas de Aquiles e Políxena, descritas como a dupla aliança (*Ibid.*,9). O casamento apresenta-se como ícone da paixão entre os dois nubentes, mas simboliza também a aliança política, que sela a paz entre gregos e troianos. Este acto de ordenação no reino da bela aparência vai ser quebrado pela intervenção da figura do intriguista Glauco, um ser cuja deformação física evidencia a baixeza de carácter e que, desprezado pela sua monstruosidade, sente inveja da felicidade do outro par de amantes, Cassandra e Coroibo. Desejando vingar-se de Tróia, consegue mover Páris a assassinar cobardemente Aquiles. Este enquadramento geral da acção aproxima-nos da constelação da problemática em que se move Cassandra, divida entre o seu papel como profetisa e o amor por Coroibo, entre corpo e espírito, amor e renúncia.

A “sexualização” de Cassandra e o afastamento do domínio de Apolo tem como efeito a sua deslocação da ordem do poder. Ceder ao lado carnal resulta em metamorfose monstruosa, Cassandra torna-se na anunciadora da queda de Tróia, no momento em que todos celebram as bodas de Páris e Políxena. Desregrada, a profetisa surge no II Acto com o aspecto de uma bacante, atemorizando os convivas com o seu olhar paralisante e o anúncio de uma verdade tenebrosa que não consegue verbalizar, mas que declara terrível e sangrenta. O texto apresenta a destruição de Tróia como fruto da própria incapacidade de Cassandra enquanto mulher para exercer o papel de profetisa, pois como ser incompleto e dominado pela sua natureza animal não está à

¹¹ Encontram-se diversas referências que associam o nome de Glauco à saga troiana. Conhece-se um Glauco, filho do troiano Antenor, que teria ajudado Páris a raptar Helena, tendo sido por isso mesmo expulso pelo pai de Tróia. A marginalidade desta figura encontra-se na personagem de Pischinger, embora sem nenhuma das indicações que referem a redenção do jovem ao lutar por Tróia e a sua morte às mãos de Agamémnon. Há também referências a um monstro marinho, ou mesmo a uma divindade com este nome (Grimal,1992:185-186). É possível que a deformação do Glauco de Pischinger se apresente como uma contaminação desta tradição.

altura das exigências civilizacionais que o profeta pode e deve exercer enquanto guia do povo.

A mais expressiva figuração de *Cassandra-Medusa* surge no drama de Herbert Eulenberg, *Kassandra* (1903), onde o registo eticamente desmesurado da figura se articula com o pessimismo schopenhaueriano, diagnosticando ao mundo ameaças e decadência, e revelando personagens movidas por pulsões irracionais e destrutivas¹². Este drama em cinco actos conjuga o pessimismo existencial com o pessimismo antropológico para mostrar Cassandra como um ser fascinante e ameaçador, simultaneamente atractivo – para Neoptolemo – e destruidor – para Priamo e os troianos. Este ser das margens acaba por corporizar o fascínio do amor e a abissalidade da morte. A Cassandra de Eulenberg é essencialmente um ser dionisiaco, instável e desmesurado, atormentada por tenebrosas visões de sangue e destruição, que, todavia, não são determinadas pela vontade de qualquer divindade exterior, mas por uma divindade interior que a afasta do convívio dos seus semelhantes e a inicia nos mistérios da noite. Esta divindade interior revela-se como a pulsão dionisiaca inspiradora das suas profecias, que surgem assustadoramente em imagens apocalípticas dominadas pelo sangue, o fogo e o pesadelo. Estas imagens são ainda um diagnóstico do mal-estar da sociedade guilhermina. Efectivamente, o olhar da Medusa servirá anos mais tarde para designar a guerra, nas palavras do chanceler de Guilherme II, Bernhard, Fürst von Bülow. A guerra surge como “o olhar aterrorizador da cabeça da Górgona” que destrói e aniquila os que se lhe submetem (*Apud Radkau, 2000:452*).

Quanto ao tópico de Narciso articula-se com Cassandra numa figuração marcada pela incapacidade de o eu feminino superar o Eu imaginário, encarando a realidade exterior como ameaçadora. O mito de Narciso encena um Eu perdido no imaginário, como refere Rudolf Kassner, no texto de 1928 “Narciss - Ich bin Ich oder Mythos und Einbildungskraft” (Kassner, 1977: 221), incapaz de fazer a transição para o espaço simbólico, mantendo-se enclausurado na sua mónada hermética. A associação entre Cassandra e Narciso representa neste contexto a integração da profetisa com a figura que Thomas Kleinspehn designa como o paradigma do sujeito moderno (Kleinspehn, 1991: 188), o que assimila em si uma imagem criada no

¹² Epple vê na constelação de Eulenberg uma identificação da figura com a problemática do Poeta/*Vates*, muito acentuada na tradição alemã por Klopstock e que é muito importante para a recepção nacionalista-conservadora do mito (Epple, 1993:187).

espaço público, mas interiorizada no imaginário, impedindo a postura crítica relativamente à imagem do Outro que interioriza e trazendo consigo a ameaça da auto-aniquilação.

Esta absorção narcísica anuncia o perigo da indiferenciação entre o Eu e a imagem exterior interiorizada, provocando uma alienação da identidade do sujeito que deixa de ser autónoma e se torna num reflexo da imagem que exerce poder sobre ele. Esta identificação acrítica reflecte-se, segundo Slavoj Žižek em *The Sublime Object of Ideology*, no olhar limitado e limitativo das ideologias totalitárias (Žižek, 1989: 48). A pertinência do mito de Narciso para a cultura moderna está demonstrada na plêiade de escritos psicanalíticos, políticos ou sociológicos que teorizam a modernidade através desta constelação. Um destes textos é *The Fall of Public Man On the Social Psychology of Capitalism*, onde Richard Sennett retrata a questão do Narciso a partir da interiorização pelo sujeito da estrutura social moderna, da qual resultam perigos inelutáveis para o indivíduo. Este estado entrópico e solipsístico, esta forma de narcisismo individual, quando transportada para o nível da comunidade cria aquilo que Sennett denomina de *destructive gemeinschaft*. A não diferenciação entre Eu e Outro é transportada para a criação de uma identidade colectiva, mutuamente dependente da inexistência das identidades individuais dos seus membros e subsumindo os interesses do Eu às imposições interiorizadas da comunidade. É neste sentido que o estado totalitário representa a tirania da intimidade (Sennet, 1977: 268).

Na literatura de expressão alemã, uma figuração, a que chamaremos de *Cassandra-Narcisa*, apresenta-se, deste modo, num conjunto de textos associados a uma ideologia nacionalista conservadora e anti-democrática. Esta Cassandra está presa de uma imagem de visonária troiana nacionalista, determinada por um discurso ideológico que apostrofa a negação da individualidade, a sua submissão ao princípio da vontade única do líder carismático e à necessidade trágica da comunidade. Cassandra age sem individualidade, presa às condições trágicas da história mítica e submetida a uma concepção etnograficamente redutora e nacionalista. Esta figuração, próxima da imagem arcaica da vidente sem vontade própria, representa a imposição cultural da ordem totalitária sobre o olhar feminino. A importância do visionarismo para o III Reich, associado ao anúncio místico do Reich milenar, torna a figura de Cassandra extremamente operativa (cf. Reichel, 1996), associando-a a um complexo ideológico antidemocrático e antimoderno, conotado com a crítica civilizacional e a crítica da racionalidade (Epple, 1993:

186), que se encontra nos dramas sobre o tema de autores conservadores como Paul Ernst, Hermann Burte, Hans Schwarz ou Otto Brües.

Na verdade, a manipulação do mito pelas ideologias nacionalistas-conservadoras, e depois pelo Nacional-Socialismo, é também inspirada pela recepção popular da filosofia nietzschiana. A frase de *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, “Sem o mito, as culturas perdem a energia saudável e criadora da natureza: apenas um horizonte permeado de mitos dá unidade a todo um movimento cultural” (“*Ohne Mythos geht jede Kultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustigt: erst ein mit Mythen umstellter Horizont schließt eine ganze Kulturbewegung zur Einheit ab*” Nietzsche, KSAI, 145), torna-se em mandato sacral, fundamentando o que Ziolkowski denomina a “fome pelo mito” germânica durante a primeira metade do século XX (Ziolkowski, 1970: 172). O mito não é entendido enquanto mitologia, ou seja como saber formado arqueológica, filosófica ou literariamente e sedimentado na história, mas como verdade absoluta, que se situa para além de qualquer explicação racional. A recuperação vitalista do mito surge igualmente como exigência de uma refundação do Estado¹³ num passado heróico e valoroso, para o qual contribuem não apenas a mitologia germânica, mas igualmente o mito troiano.

De facto, uma das apreciações populistas e que é directamente canalizada para a reconfiguração nacionalista-conservadora e nacional-socialista de Cassandra é a activação do mito troiano enquanto penhor do ideário revanchista, que, no período pós Tratado de Versalhes, identifica o destino troiano com o destino alemão, apostrofando, com base no relato da *Eneida* de Virgílio, o renascer da alma nacional alemã por comparação com o renascer de Tróia através da fundação de Roma pelo troiano Eneias. Esta representação encontra um dos exemplos mais tremendos no fantasmático *Nach Trojas Fall. Eine Novemberphantasie in einem Vorspiel und drei Akten* de Hans Fritz von Zuehl (1923). A dimensão irracional da profetisa, que a torna tão útil à perspectiva nacionalista-conservadora da literatura da nação e da raça, afasta-a, em particular nos últimos anos da República de Weimar, de uma programação politicamente esclarecedora e racional contra os perigos do Nacional-Socialismo.

¹³ Esta concepção encontra-se em Nietzsche que, em *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, afirma: “[...] selbst der Staat kennt keine mächtigeren ungeschriebenen Gesetze als das mythische Fundament.” (Nietzsche, KSA, I, 145).

O primitivismo e barbarismo cultivados nas construções culturais *völkisch* tornam extremamente operativa a recuperação de uma figura que com o seu potencial irracional se aproxima da visão de uma Grécia vitalista e dionisiaca, cultivada na tragicidade cültica. Substituindo o pessimismo da visão de Cassandra por uma programação ideológica, “libertam-na” da vontade individual, submetendo-a às exigências superiores do ideário comunitário¹⁴, transformando-a em visionária utópica de um *Reich* milenar que exige em sacrifício o seu corpo no altar da pátria¹⁵. A apoteose e elogio do mito na consciência *völkisch* não esgotam, todavia, o seu potencial e a prová-lo estão as configurações de Cassandra que, no paradoxo que representou a modernidade (cf. Bauman, 1996), configuram ao mesmo tempo do Modernismo reaccionário destas Cassandras, outras figurações situadas politicamente nos seus antípodas.

Assim, a “dessincronia” (*Ungleichzeitigkeit*) do tempo cultural germânico manifesta-se no poema “Kassandra” (1933) de Heinz Politzer, onde a profetisa é identificada com os judeus perseguidos pelo regime, avisando contra os perigos do nazismo; nas narrativas *Kassandra* (1938), de Friedrich Walters, e *Die Seherin* (1942), de Erika Mitterer, onde o dom da visão é utilizado com intenções humanistas; mas também nas afirmações dos escritores no exílio que identificam a sua situação com Cassandra, como sejam Klaus e Golo Mann ou Stefan Zweig (vd. Eppler, 1993: 229; Gil, 2000:134)¹⁶.

¹⁴ O ideólogo do regime, Rosenberg, defende claramente o potencial comunitário do mito: “Der Mythos ist immer Mythos einer Gemeinschaft. Er ist bezogen auf den, der ihn glaubt und verwirklicht, in seinem Begriff steckt die Beziehung auf ein menschliches Glauben und Handeln, auf einen Urheber und Mittelpunkt.” (Rosenberg, 1943:71)

¹⁵ É de realçar que a dissertação de Lederberger sobre a figura de Cassandra na Antiguidade e na Idade Média até *Troilus and Cressida* de Shakespeare demonstra bem o espírito *völkisch*, distinguindo a profecia socialmente operativa dos videntes do sexo masculino, como Tirésias ou Laocoonte, da infrutífera profecia de Cassandra, o que revela o pessimismo antropológico que caracteriza a figura nestas constelações (Lederberger, 1941).

¹⁶ Na obra destes autores, Cassandra figura essencialmente como representação simbólica, abstando-se de uma figuração mítica consequente. Golo Mann fala do “peso do nosso saber cassândrico” (*Apud* Eppler, 1993:229). Klaus Mann traça na sua autobiografia *Der Wendepunkt* (1942-1949) um paralelo entre a sua situação de emigrante e Cassandra: “Deutsche Antifaschisten im Ausland dürfen nicht müde werden, den noch freien [...] Nationen immer wieder zu versichern: ‘Ihr seid in Gefahr. Hitler ist gefährlich. Hitler ist Krieg.[...]’ Fehlte es unserem Ruf an Überzeugungskraft? Er überzeugte nicht, er verhallte, die noch freien, noch unabhängigen Nationen [...], nahmen unsere Kassandra-Schreie mit realistischer Skepsis auf.” (Mann, 1952:312).

Contudo, a verdade é que grande parte da prática dramática se submete à teatralidade de Göring, como referia Brecht, utilizando-se a tragédia grega ao serviço do regime, ou então reescrevendo o mito e neutralizando as possíveis perniciosas relações políticas.

A *Oresteia*, tanto pela sua constelação do mito troiano como pela sua dimensão ritual e sacrificial, acentuada na tragédia esquiliana e muito ao gosto deste ideário, foi, segundo Flashar, o drama mais manipulado para fins políticos (Flashar, 1991:164). A encenação de Lothar Müthel no Dietrich-Eckhardt Bühne em 1936, por ocasião dos Jogos Olímpicos de Berlim, tenta reproduzir a atmosfera de uma Grécia lúgubre, mostrando vidas heróicas, sofrimento e grande *pathos*. O acontecimento e a intencionalidade são resumidos desta forma prosaica por Helmut Flashar: “Guerra, vitória, luta e sofrimento do herói, em casa a mulher que espera.” (Krieg, Sieg, Kampf und Leiden des Helden, die wartende Frau in die Heimat.” *Ibid.* 169). Cassandra não é certamente esta mulher que espera, mas assume-se como a mulher imagem, a vidente de um novo *Reich* imaginário.

Consciente desta utilização do mito que até recentemente¹⁷ fora deliberadamente “esquecida” pela germanística alemã, Christa Wolf, sem se referir a esta linha de programação totalitária da figura, enuncia, nas lições proferidas a propósito da sua *Kassandra* (1983), a necessidade de “retirar o mito das mãos dos tenebrosos fascistas” e com a sua configuração pacifista, que denuncia a divisão do mundo em blocos e a ameaça nuclear, apresenta não o olhar, mas a voz de Cassandra como ícone de uma identidade feminina emancipada em busca de afirmação numa razão histórica dominada pela lógica do poder e afirmando uma terceira via; contra a lei da morte, a lei da vida, que a mulher, numa visão também utópica e essencialista, representa: “Entre matar e morrer, existe uma terceira hipótese: viver.” (Wolf, 1983:110)

A vontade de “falar o limite extremo” (*Ibid.*, 6) acentua a vitalidade e o poder da palavra contra a demonização do olhar, e apresenta-se com uma dimensão desmitificadora dos discursos oficiais do poder, erigindo a *Cassandra-Propheta* contra a Cassandra-vidente. Desconstruída a dimensão optimista e ideologicamente manipulada da submissão da identidade de Cassandra às necessidades da história, afastada de uma tradição pessimista, que encontra as suas origens em Schiller, encontramos agora perante uma configuração politicamente activa, que assinala a individualidade de Cassandra num

¹⁷ O primeiro trabalho a fazer uma análise cultural dos textos da literatura da nação e da raça sobre Cassandra é a tese de Thomas Eppler, em 1993.

processo intimamente relacionado com a capacidade de mediação entre o passado destruidor e o futuro desconhecido. A figuração de *Cassandra-Propheta* apresenta a transição do “choque do olhar” para o “choque da memória”, mostrando a voz *ainigmatica* (Iriarte, 1990), porque *différenciada* de Cassandra, isto é, marcada pela diferença antropológica e etnográfica, como sistema de comunicação alternativo para a configuração cultural do problema de um passado violento, um presente em construção e um futuro nebuloso. A palavra excessiva e *ainigmatica*, que caracteriza a profecia de Cassandra, é ainda intimamente marcada pela feminilidade da profetisa, surgindo como uma construção identitária autónoma e apresentando-se como estratégia de esclarecimento de um presente problemático. Finalmente *Cassandra-Propheta* apresenta-se como uma figuração mnemónica, que exorciza um trauma e recupera o passado numa estratégia de re-memoração (*re-memembering*), invocando-o como lição para o presente.

Trata-se aqui efectivamente da afirmação da *vox feminae*, que se manifesta nas configurações modernas a partir da recepção de três mitologemas essenciais da história clássica. De Ésquilo, e do seu *Agamémnon*, recupera-se a *diferência* da voz *ainigmatica*, bem como a fixação do apelo à eternização da memória, com que Cassandra se despede do coro antes de ser imolada por Clitemnestra (Aga, v.1312). De Eurípides, das *Troianas*, retira-se o mitologema do corpo-percepção no grande monólogo de Cassandra, afirmando a *diferência* do texto do corpo como tradução sinestética da palavra.

Esta constelação cultural da personagem verifica-se não só em textos posteriores à II Guerra Mundial, mas também no período da I Guerra Mundial. Destaco, em particular, os textos de Franz Werfel, *Die Troerinnen* (1915) e de Johannes Tralow *Die Oresteia des Aischylos. In freier Bearbeitung und Nachdichtung* (1920). Surgindo no confluir de um momento de profunda crise de legitimação do presente, tanto o texto de Werfel, como o de Tralow, embora partindo de modelos clássicos diferentes, aos quais estão subjacentes diferentes concepções de Cassandra, o primeiro as *Troianas* de Eurípides e o segundo o *Agamémnon* de Ésquilo, configuram a profetisa enquanto voz traumática do passado que pode ajudar a esclarecer o presente.

Produzido no período imediatamente anterior à I Guerra Mundial, no Verão de 1913, *Die Troerinnen* de Franz Werfel é sem dúvida um manifesto pacifista, uma crítica à lógica de múltipla aniquilação dos Estados, apresentando um ser humano sofredor, submetido aos caprichos dos deuses, do destino e dos poderosos. A

representatividade deste texto expressionista reside em dois aspectos particulares. Por um lado, a inscrição pacifista, oriunda de Eurípides, é certo, mas que a destaca desde logo da modernidade reaccionária das Cassandras da primeira metade do século; de outro, a expressividade corpórea deste drama, que o torna num exemplo privilegiado da “transfiguração do corpo” em escrita e movimento.

Cassandra constitui-se em *Propheta* através de um exercício intersemiótico a duas vozes: a voz da palavra profética, instrumento de repetição da dor e exorcizadora da mesma, e a voz do corpo, que se manifesta em dança, mas que permeia igualmente o discurso da palavra. No corpo destroçado e violentado de Cassandra perante a estátua da deusa Atena surge a primeira inscrição traumática da dor, instigando a que neste espaço de “geografia mais próxima” (Rich, 2001:45), Cassandra se transforme em *Propheta*, mediando entre o trauma passado, a dor do presente e a vingança do futuro. Antes de iniciar o seu longo monólogo, Cassandra dança. Esta expressão da pulsão dionisiaca que afirma a vitalidade na dor encontra-se estigmatizada pela loucura e apresenta-se como uma manifestação descontrolada, transportada de modo caótico para a palavra. O texto do corpo traduz-se em texto da escrita, numa relação simbiótica que podemos designar como *corpo-grafia*. Esta *corpo-grafia* é, todavia, simultaneamente uma coreografia. Através de movimentos cambaleantes e desregrados encena um bailado de palavras que remete para o trauma da violência a que foi submetida. Por inconsequente que seja a actuação e o papel da profetisa ao nível político, a configuração de Cassandra em Werfel materializa, dentro da estética excessiva do Expressionismo, uma questão central na constituição da memória cultural da humanidade, nomeadamente o trabalho, mediação e superação de um momento traumático da história através da sua representação em dois sistemas semióticos que se entrecruzam, o do corpo e o da palavra, mostrando afinal, de um modo que não encontramos em nenhum autor posterior a Werfel, o “regresso do corpo”¹⁸ como instrumento de constituição da memória.

Die Troerinnen. Nach Euripides, de Mattias Braun (1957), e *Der Untergang. Nach den Troerinnen des Euripides*, de Walter Jens (1982), são duas das configurações mais recentes da figuração de *Cassandra-Propheta*, e também as politicamente mais activas. Cassandra, a cativa humilhada e escarnecida na sua “loucura”, torna-

¹⁸ Sobre o tema do “regresso do corpo” no teatro contemporâneo *vd.* Fischer-Lichte, 1990: 255-270, que se refere em particular ao teatro americano dos anos 60, a Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, e Lehmann, 1999:361ss.

-se na voz e na palavra alternativas. A palavra de Cassandra surge como a afirmação da memória contra a história, escrita pelos vencedores, erige-se em instrumento do seu corpo-percepção, recuperado como espaço sinestético de comunicação e interactividade. Este *milieu de mémoire* faz a ligação entre o passado e o futuro, activando a memória corporal como testemunho activo contra a lógica da sociedade de mercado, mas também contra o que Lyotard chama o sistema das macro-narrativas histórico-políticas (Lyotard, 1979), afirmando-se, enfim, contra a lógica global de confrontação, durante o período da Guerra Fria, e que culmina com o ataque virulento de Jens ao rearmamento atómico. Nestas Cassandras não é só a palavra que se torna corpo, mas também a inscrição comunicativa surge no corpo que dança como signo livre, liberto das limitações da ordem do discurso, liberto afinal das próprias constrições da figuração de Cassandra.

Se a obra de Braun procura provocar no espectador uma reacção contra a guerra através da argumentação racional, Jens fá-lo através da imagem chocante de um cenário apocalíptico. O texto do filólogo Jens constitui, na verdade, um documento epocal, transportando o mito de modo “utilizável” para uma situação concreta da Alemanha dos anos 80, o estacionamento pela NATO dos mísseis de médio alcance na Europa¹⁹. Os complexos de culpa do passado e da sua superação do presente estão longe das preocupações de Jens, mais interessado em questionar a utilidade para a raça humana do aparelho aniquilador da guerra. Assim, o tópico da arrogância e mesmo do carácter bélico dos troianos, que também se encontra em Braun, demonstrando a partilha da culpa por vencedores e vencidos, é anulado dentro da perspectiva pacifista de Jens, que apresenta a total dependência dos troianos, um povo pacífico, da vontade de poder dos gregos agressores.

Esta “utopia” pacifista relativamente aos troianos está efectivamente ausente daquela que é talvez a mais conhecida representação alemã de Cassandra no século XX, falamos naturalmente de Christa Wolf e do seu romance *Kassandra*. Trata-se de uma obra que reescreve o mito fora daquilo que Jacques Derrida chama os “sistemas oficiais de significação”, apresentando um mundo dividido em blocos e uma distribuição generalizada da culpa e da ética bélicas, que radica essencialmente num código de acção logocêntrico

¹⁹ Walter Jens traduziu a *Antígona* de Sófocles (1958), *Édipo Rei* (1963) e fez uma tradução livre da *Oresteia*, para uma encenação em Hannover no ano de 1962. O autor é um verdadeiro activista pela causa pacifista e contra o rearmamento atómico, tendo tomado parte em manifestações e *sit-ins* contra o estacionamento destas armas na Europa.

e patriarcal. No segundo parágrafo da obra, Cassandra refere que caminha para a morte com a narrativa, situando-se desde logo como vítima inelutável da acção bélica de gregos e troianos, motivada pela cobiça, por estratégias de poder autoreferenciais, que deslocam a mulher do centro da história, transformando-a em mero “dano colateral”. A visão da Cassandra de Wolf é desimanentizada, apresentando-se sob a forma da sensibilidade específica do feminino. São essencialmente a voz e a palavra da princesa troiana que veiculam um discurso histórico alternativo, uma proposta social igualitária, representada pela comunidade de mulheres que vive junto ao rio Escamandro e que se apresenta como o reverso da decadência e corrupção de Tróia, e uma identidade feminina diferenciada, situada para além dos pré-conceitos que constróem a diferença sexual como desvio de uma humanidade percepcionada a partir de um modelo masculino pulsional, corporizado na figura de Aquiles, o gado, como se refere no romance. Contra o binarismo das oposições gregos/troianos, razão/desrazão, homem/mulher, Christa Wolf apresenta a terceira via: entre morrer e matar, fica o viver, entre a discussão e a guerra, o diálogo, para além dos discursos oficiais da história, a voz feminina da contramemória.

III – Que nos diz Cassandra hoje?

No contexto da nossa pós-modernidade irónica, imanentizada, descrente e sem ideologia, Cassandra parece ter-se eclipsado do centro das preocupações. A sua impotência perante o destino terrível que prenuncia talvez a torne inoperante enquanto figura de identificação do relacionamento das culturas da margem com o centro, ou enquanto ícone de um *powerfeminism* de terceira vaga. Todavia, o apelo permanece, materializado em versões paródicas da cultura popular. A função do oráculo e a tensão **entre a obrigação de ver e a necessidade do dizer**, a renovada função estética, social e política da experiência visual num mundo futurista, donde a palavra, manipulada por séculos de mentiras, se ausentou, e, apesar de tudo, a potencialidade mistificadora da imagem na ausência da mediação linguística são motivos problematizados na história da profetisa desacreditada, mas que regressam, ainda que camuflados, no texto com que desejo terminar. Refiro-me ao recente filme de Steven Spielberg, *Minority Report (Relatório Minoritário)*, baseado no romance homónimo de Philip K. Dick, e que nos apresenta um mundo onde a viragem da experiência mediada pela linguagem para a visualização total da experiência se consumou. A acção desenvolve-se

em Washington no ano de 2017, uma cidade onde a identificação do indivíduo se faz por via biométrica, através de uma tecnologia de reconhecimento da íris que é global e constante. A questão central da trama é a da funcionalização do oráculo para a prevenção do crime e dos comportamentos desviantes e o questionar da ética subjacente a uma acção preventiva.

O filme retoma o mitologema oracular de dois modos centrais: um primeiro, em que problematiza a questão da veracidade da visão ou da sua manipulação pelo que Althusser chamou o aparelho ideológico, articulando-a com a diferença sexual; depois questionando a relação entre o acto precognitivo e a impositiva e totalitária cultura do olhar com o destino ou a liberdade individuais do sujeito.

Apesar de apresentar de início uma sociedade aparentemente pacificada pela tirania da visão, a narrativa fílmica desde logo revela pistas que subvertem esta segurança. A crença do chefe da unidade de Précrime na inviolabilidade do sistema é relativizada pelo acontecimento traumático da perda do filho e pela necessidade de compensação desta através do uso de estupefacientes, por um lado, e pela fetichização da imagem da criança perdida nos filmes de família. Isto é, a imagem que é apresentada de modo essencialista, como verdade, pela polícia, legitimando por isso a visão do oráculo (os três *precogs*), revela-se simulacro na intervenção na esfera privada. Efectivamente o que o filme põe em causa é a confiança no sistema imagético numa era de certa forma pós-linguística. Como o demonstra o exemplo de Cassandra, a representação tradicional do oráculo acentua a incompatibilidade da mediação entre a visão e a profecia. A transposição intermedial apresenta-se como insuficiente, tanto na materialização do pavor estético provocado pela visão repentina, como na tradução do signo visual para o sistema linguístico, daí resultando a consequente incredulidade e mesmo incompreensão do receptor.

O oráculo pós-moderno de Spielberg, consciente da incompatibilidade intermedial, limita-se à situação de veículo involuntário da imagem visionária, deixando aos “sacerdotes”, a unidade de Précrime, o acto de interpretar os signos visuais. A legitimação do oráculo articula a representação tradicional do oráculo com a cultura pós-moderna de dissolução da individualidade genial, e ainda com a crítica da linguagem e a desimanentização do mundo, apresentando simultaneamente um aparelho de dominação secular (o Estado e a instituição policial) como órgão de consagração do

“templo” e do novo oráculo²⁰. A constituição do oráculo de *Minority Report* assemelha-se a uma espécie de santíssima trindade, uma mulher, Agatha, e dois homens gêmeos, Damiel e Dashiell, os três *precogs*. A previsão apresenta-se para o aparelho policial como acto orgânico, resultando da interacção das três subjectividades que em conjunto constituem o corpo unitário oracular. Na verdade, porém, se é que se pode falar de verdade neste contexto, as visões dos três elementos são díspares, acabando apenas por ser veiculado ao aparelho policial a visão maioritária, isto é, aquela que é partilhada por mais do que um *precog*. A visão que sobra é registada sob a forma de relatório minoritário. Acresce que é Agatha, a dimensão feminina do oráculo, que, ao contrário da tradição que suspeita da intervenção visionária da mulher, legitima a previsão. Ela funciona, efectivamente, como o instrumento de legitimação primário, que precede a integração da imagem visionada no aparelho policial, validada depois pelo testemunho de dois juizes virtuais. Reduzida a um estado de suspensão criogénica que acentua a dimensão passiva dos precognitivos, imersos horizontalmente num espaço aquático, feminino, sobre o qual postulam as figuras verticais, masculinas, dos polícias, intervenientes activos no processo de apreensão do criminoso e de activação da previsão, Agatha retém em latência o dom subversivo da linguagem que, nesta civilização da imagem (Barthes, 2002:564), funciona como o traço activo e alternativo contra o totalitarismo da imagem. Ao dirigir-se ao acossado chefe da brigada de Précrime, John Alderton (Tom Cruise), Agatha retoma de modo intertextual o pavor estético, que distingue a visão em Cassandra: “Can you see? Can you see?” O horror da visão, que a linguagem verbal não consegue registar, adquire, todavia, através desta um sentido que a estabiliza na esfera do simbólico²¹.

Outro aspecto central da problematização do oráculo no filme é o questionar da ética subjacente à visão e às suas consequências, que culminam na limitação da liberdade individual. O fatalismo do oráculo arcaico é activado pelo aparelho repressivo para limitar a liberdade do indivíduo, mas a desmontagem da viciação do oráculo por quem o

²⁰ Recorde-se que a manipulação secular do oráculo, a que um dos polícias alude na quinta cena do filme, apresenta, já na Antiguidade, uma das razões para o início da decadência do oráculo de Delfos, quando os sacerdotes, temerosos perante o avanço dos persas (sec V.a.C.), divulgam oráculos temíveis para as forças gregas (vd. Rocha Pereira, 1987:305-316).

²¹ Veja-se a este propósito a referência de Roland Barthes à preeminência da linguagem verbal como modalidade de descodificação sígnica do visual no texto *L'aventure sémiologique*.

instituiu, o superintendente da polícia de Washington, demonstra a desadequação dos critérios arcaicos à cultura humanista, centrada na autonomia e questionando igualmente a legitimidade da acção preventiva, de particular pertinência numa época em que os critérios de segurança parecem ameaçar perigosamente a liberdade individual. Nesse sentido, o texto filmico apresenta-se como uma reafirmação da defesa central dos direitos inalienáveis da vida, liberdade e busca da felicidade, valores fundadores do estado americano e proclamados na Declaração de Independência dos EUA. Efeito de uma cultura do visual, o filme de Spielberg desconstrói, de facto, a preeminência e a autenticidade do visual sobre o linguístico, fazendo uma nova defesa da palavra, do indivíduo e da família, no quadro idílico final, articulando positivamente a modernidade virtual com a apologia por uma nova estabilização dos valores. Trata-se, afinal, de Hollywood.

Na Antiguidade, ou em versão hollywoodesca, o mito de Cassandra coloca a questão da validade da percepção feminina, da voz diferenciada ou do olhar profético enquanto legitimadores de uma visão alternativa da história e de uma nova forma de significar o significado. Em formas culturais mais elitistas ou populares, a permanência dos mitologemas associados ao mito de Cassandra demonstra a vitalidade e a efectiva capacidade de actualização de sentido da narrativa mítica, demonstrando nas variadas formas da sua recepção as metamorfoses do processo cultural, os seus anseios e frustrações e mostrando afinal como o “trabalho sobre o mito” representa uma constante e sempre renovada busca de contribuir para a “legibilidade do mundo”.

BIBLIOGRAFIA

- ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München 1999.
- BARTHES, Roland: *Oeuvres complètes II*, Seuil, Paris 2002.
- BAUMAN, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Fischer, Frankfurt am Main 1996.
- BERGER, John: *Ways of Seeing*, Penguin, Harmondsworth 1972.
- BOHRER, Karl-Heinz: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994.
- BRAUN, Christine von: "Ceci n'est pas une femme. Betrachten, Begehren, Berühren – von der Macht des Blicks", *Lettre International*, 25, 1994, pp. 80-84.
- BRAUN, Mattias: *Die Troerinnen. Medea. Nach Euripides*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1959.
- BRONFEN, Elisabeth: *Over her dead body. Death femininity and the aesthetic*, Manchester University Press, Manchester 1992.
- BRÜES, Otto: *Der Spiegel der Helena. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Sturm und Stille. Dramen*, C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1949.
- BURTE, Hermann: *Apollon und Cassandra. Dramatische Dichtung in Versen*, Auerpresse, Loerrach 1926.
- CANTARELLA, Eva: *Pandora's Daughters. The Role and Status of Women in Greek and Roman Antiquity*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1984.
- DETENNE, M.: *Les maîtres de la vérité en Grèce archaïque*, Seuil, Paris 1973.
- DIJKSTRA, Bram: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford University Press, Oxford 1986.
- EPPLÉ, Thomas: *Der Aufstieg der Untergangsseherin Cassandra: Zum Wandel ihrer Interpretation vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1993.
- ÉSQUILO: *Oresteia* (trad. Manuel de Oliveira Pulquério), Edições 70, Lisboa 1990.
- EULENBERG, Herbert: *Kassandra. Ein Drama. Lyrische und Dramatische Dichtungen*, J.Engelhorn's Nachfolger, Stuttgart 1925 (EK).
- EURÍPIDES: *As Troianas* (trad. Maria Helena da Rocha Pereira), Edições 70, Lisboa 1998.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Geschichte des Dramas. Bd. 2 Von der Romantik bis zur Gegenwart*, UTB/Francke, Tübingen 1990.
- FLASHAR, Hellmut: *Inszenierung der Antike*, C. H. Beck, München 1991.
- FREUD, Sigmund: *Gesammelte Werke chronologisch geordnet* (ed. Anna Freud), (Imago Publishing Co., London 1941) Fischer, Frankfurt am Main 1969.
- GIL, Isabel Capelo : *Entre a Crise da Consciência e o Renovar da Tradição: A "Elektra" de Hugo von Hofmannsthal*, (Diss. dact.) Lisboa 1991.
- "Antigone and Cassandra: Gender and Identity in German Literature", *Orbis Litterarum*, vol.55, nr.2, 2000, pp. 118-134.
- GILMAN, Sander: *Inscribing the Other*, Nebraska Univ. Press, Lincoln 1991.
- GRIMAL, Pierre: *Dicionário da Mitologia Grega e Romana (Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine trad e int. da versão port. Victor Jabouille)*, Difel, Lisboa 1992.
- GRIMMINGER, Rolf: Rolf Grimminger, Jurij Murašov (eds.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1995,

- HERMAND, Jost: *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Athenaeum Verlag, Frankfurt am Main 1972.
- HILMES, Carola: *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, J.B. Metzler, Stuttgart 1990.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, (Bernd Schoeller ed.), Fischer, Frankfurt am Main 1979 (EGB - *Erfundene Gespräche und Briefe*, DII – *Dramen II*).
- HOMERO: *Ilias. Odyssee*, (trad. Hans Rupé), dtv/Artemis Verlag, München 1990.
- IRIARTE, Ana: *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Taurus Humanidades, Madrid 1990.
- JENS, Walter: *Der Untergang. Nach den Troerinnen des Euripides*, Kindler, München 1982.
- KASSNER, Rudolf: *Narciss Oder Mythos und Einbildungskraft. Sämtliche Werke. Vierter Band* (Ernst Zinn, Klaus Bohnenkamp eds.), Neske, Pfullingen 1978.
- KLEINSPEHN, Thomas: *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1991.
- KÖNIG, Eberhard: *Klytaemnestra. König Saul. Riquet mit dem Schopf*, Verlagsbuchhandlung von Hermann Costenoble, Berlin 1903 (KK).
- LAURETIS, Teresa de: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Univ. of Indiana Press, Bloomington 1987.
- Le RIDER, Jacques: *Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne (Modernité viennoise et crises de l'identité*, trad. Robert Fleck), ÖBV, Wien 1990.
- LEDERGERBER, Karl: *Kassandra. Das Bild der Prophetin in der antiken und insbesondere in der ältern abendländischen Dichtung*, (Diss.) Freiburg 1941.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I,1, Artemis Verlag, Zürich und München 1981.
- LIPOVETSKY, Gilles: *A Era do Vazio. Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo (L'Ere du vide*, trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria), Relógio D'Água, Lisboa 1989.
- LYOTARD, Jean-François: *La condition postmoderne*, Ed. Du Minuit, Paris 1979.
- MANN, Klaus: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, Fischer, Frankfurt am Main 1952.
- MIRZOEFF, Nicholas: "What is Visual Culture?" in *The Visual Culture Reader*, Routledge, New York 1998, pp. 3-13.
- MÜLLER, Solvejg: *Kein Brautfest zwischen Menschen und Göttern. Kassandra-Mythologie im Lichte von Sexualität und Wahrheit*, Böhlau, Köln, Weimar 1994.
- MÜNKLER, Herfried: *Odysseus und Kassandra. Politik im Mythos*, Fischer, Frankfurt am Main 1990.
- NEUMANN, Gerhard: "Begriff und Funktion des Rituals im Feld der Literaturwissenschaft", in: *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, Wilhelm Fink Verlag, München 2000, pp. 19-52.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (Giorgio Colli/Mazzino Montinari eds.), DTV/de Gruyter, München 1988 (KSA – *Kritische Studienausgabe*).
- NOSSACK, Hans Erich: *Die Erzählungen* (ed. Christof Schmid), Fischer, Frankfurt am Main 1987.
- Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 19. Halbband (Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa), Wilhelm Kroll (ed.), J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1917, pp. 2289-2294.

- PISCHINGER, Hans: *Kassandra. Drama in 3 Aufzügen*, Verlagsbuchhandlung Leopold Weiß, Wien 1905 (PK).
- POHLE, Bettina: *Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne*, Fischer, Frankfurt am Main 1998.
- RADKAU, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, Propyläen Taschenbuch, München 2000.
- REICHEL, Peter: *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, Fischer, Frankfurt am Main 1993.
- RILKE, Rainer Maria: *Werke Kommentierte Ausgabe in vier Bänden* (ed. August Stahl), Insel Verlag, Frankfurt am Main, Leipzig 1996.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da: *Estudos de História da Cultura Clássica*, Fund. Calouste Gulbenkian, Lisboa 1987 (6ª ed.).
- ROSENBERG, Alfred: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, Hoheneichen Verlag, München 1935.
- SAID, Edward: *Orientalism Western Conceptions of the Orient*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex (1978¹) 1995.
- SCHILLER, Friedrich: *Sämtliche Werke* (ed. Gerhard Fricke e Herbert G. Göpfert) 5 vols., Hanser, München 1980 (SchK).
- SCHMIDT, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Bd1./2., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1988.
- SCHWARZ, Hans: *Kassandra*, Hans von Hugo Verlag, Berlin 1941.
- SENNETT, Richard: *The Fall of Public Man. On the Social Psychology of Capitalism*, Vintage Books, New York 1977.
- SONTAG, Susan: "A Photograph is Not an Opinion or is It?" in Annie Leibovitz, *Women*, Random House, New York 2001, pp.1-5.
- SPIELBERG, Steven: *Minority Report*, Dreamworks, Hollywood 2002 (DVD).
- STEPHAN, Inge: *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Böhlau, Weimar, Köln 1997.
- TAEGER, Annemarie: *Die Kunst Medusa zu töten. zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende*, Frauenverlag, Bielefeld 1987.
- TRALOW, Johannes: *Der Beginn. Die Orestie. Medea*, Verlag der Nation, Berlin 1958.
- VERNANT, Jean Pierre: "Die religiöse Erfahrung der Andersheit: Das Gorgogesicht" in Renate Schlesier (ed.): *Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel 1985, pp. 399-420.
- WEININGER, Otto: *Geschlecht und Charakter*, Matthes und Seitz, München 1980 (1903¹).
- WERFEL, Franz: *Gesammelte Werke. Die Dramen I* (ed. Adolf Klarmann), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1959.
- WOLF, Christa: *Kassandra*, DTV, München 1983a. *Voraussetzung einer Erzählung: Kassandra*, Luchterhand, Frankfurt am Main 1983b.
- WORBS, Michael: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Athenaeum, Frankfurt am Main 1988.
- ZIOLKOWSKI, Theodore: "Der Hunger nach dem Mythos. Zur seelischen Gastronomie der Deutschen in den zwanziger Jahren" in Reinhold Grimm; Jost Hermand (eds.): *Die sogenannten zwanziger Jahre*, Verlag Gehlen, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970, pp.169-201.
- ŽIŽEK, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London and New York 1989.
- ZMEGAC, Viktor, Dieter Borchmeyer (eds.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Niemeyer, Tübingen 1994.